Johann Christoph Ludwig Lückes Elfenbeinbüste des Hamburger Kaufmanns Johann Hinrich Dimpfel

Georg Laue und Virginie Spenlé

Im Jahre 1747 porträtierte Johann Christoph Ludwig Lücke den Hamburger Kaufmann Johann Hinrich Dimpfel in einer Elfenbeinbüste, deren Verbleib bislang als unbekannt galt und die nur durch einen Gipsabguss in dem Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg bekannt war. Dabei stellt die signierte und 1747 datierte Statuette ein wesentliches Zeugnis für die mittlere Schaffensperiode des Künstlers dar, insofern als sie den ersten Aufenthalt Lückes in Hamburg dokumentiert und zu den wenigen datierten Werken des Meisters zählt. Die Büste ist aber auch in Hinsicht auf den Porträtierten interessant: Dimpfel war nicht nur ein vermögender und einflussreicher Händler aus Hamburg, er war auch als Schwippschwager Klopstocks und Zeitungsverleger durchaus an den geistigen Entwicklungen seiner Zeit beteiligt. Die Sammelleidenschaft seiner Familie, die eine berühmte Kunst- und Wunderkammer in Regensburg besaß, und das Vorbild der Hamburger Kunstsammler spielten eine wichtige Rolle bei der Entstehung dieses außergewöhnlichen Kunstwerkes, das sowohl von der Begabung Lückes als Elfenbeinplastiker zeugt als auch von den gesellschaftlichen Ambitionen eines aufstrebenden Bürgers.

In 1747 Johann Christoph Ludwig Lücke produced an ivory bust portrait of the Hamburg merchant Johann Hinrich Dimpfel. The whereabouts of this piece was uncertain for many years; it was formerly only known through a plaster aftercast in the Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg. This signed and dated piece is a key work in the artist's career, insofar as it documents his time in Hamburg, and is one of his few dated works. The bust is also interesting from the point of view of the sitter: Dimpfel was not only an important and influential trader in Hamburg; he was also one of the most active participants in the intellectual life of his time, as Klopstock's brother-in-law, and a newspaper proprietor. His family's enthusiasm for collecting, seen in their famous Kunst- and Wunderkammer in Regensburg, as well as the art collecting scene in Hamburg, played an important role in the creation of this exceptional work of art. In addition to exemplifying Lücke's work as an ivory carver, it also signifies the cultural ambitions of an outstanding citizen.

Anlass zu diesem Beitrag ist die Wiederentdeckung der Elfenbeinbüste des Hamburger Kaufmanns Johann Hinrich Dimpfel (1717–1789, Abb. 1, 2), eines Hauptwerkes von Johann Christoph Ludwig Lücke (um 1703–1780). Auf die Bedeutung dieser Skulptur hat erstmalig Jörg Rasmussen in seinem Ausstellungskatalog von 1977 zur Barockplastik in Norddeutschland hingewiesen: Die signierte und 1747 datierte Elfenbeinarbeit stellt nicht nur ein wesentliches Zeugnis der künstlerischen Entwicklung Lückes in seiner mittleren Schaffenszeit dar, sie dokumentiert auch den ersten nachweislichen Aufenthalt des Künstlers in Hamburg.[1] Bereits 1914 hatte ein Nachfahre des Porträtierten, Carl Arthur Dimpfel, das Kunstwerk im Rahmen seiner genealogischen Nachforschungen veröffentlicht; 1928 wurde die Abbildung der Büste erneut im *Deutschen Geschlechterbuch* abgedruckt.[2] Doch blieb die Resonanz beider Veröffentlichungen eng begrenzt. Den Kunsthistorikern war die Elfenbeinbüste Dimpfels lediglich durch einen Gipsabguss im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg bekannt, wobei der Verbleib des Originals seit 1956 als unbekannt galt.[3] Abgesehen von den wenig beachteten Schwarz-Weiß-Abbildungen von 1914 und 1928 standen keine Repro-

Abb. 2: Johann Christoph Ludwig Lücke, *Bildnisbüste des Hamburger Kaufmanns Johann Hinrich Dimpfel*, Detail der Vorderseite, wie Abb. 1.



duktionen zur Verfügung. Umso schmerzlicher war dieser Mangel an Dokumentation und Information, als Dimpfels Büste durchaus eine zentrale Stellung im Œuvre von Lücke zukommt.

Der Bildhauer stellte Johann Hinrich Dimpfel im Dreiviertelprofil dar. Das Gesicht leicht zur Seite gewandt, schaut der Hamburger Kaufmann mit selbstbewusstem Blick nach links. Er trägt eine modische Perücke, die für das zweite Drittel des 18. Jahrhunderts charakteristisch ist: Während ein Kranz von Locken das Gesicht umrahmt, sind die Haare mit einer großen Schleife hinter dem Kopf gebunden. Die reich bestickte Weste ist ebenfalls ein modisches Attribut, das den Dargestellten als Angehörigen der Oberschicht auszeichnet. Die Kleinskulptur ist vollplastisch gearbeitet, wird aber klar als Büste definiert, indem die Rückseite schräg abgeschnitten ist und ein weiter Umhang die frontale Ansicht auf Schulterhöhe abschließt. Dieselben Gestaltungsmerkmale tauchen früher schon im Werk von Lücke auf. Als Vergleich kann etwa die 1738 entstandene Elfenbeinbüste des Heinrich Graf von Brühl (1700–1763) herangezogen werden, die im Deutschen Museum in Berlin verwahrt war, bevor sie 1945 bis auf wenige Reste verbrannte (Abb. 3). In ihr begegnet uns die gleiche Komposition: der leicht nach links gedrehte Kopf, die Drapierung des unteren Bereichs in einem faltenreichen Umhang, der ernsthafte Gesichtsausdruck eines selbstbewussten Staatsmannes. Die Vorliebe zum Detail kommt in der reich verzierten Kleidung und in der gelockten Perücke deutlich zum Ausdruck, deren Konturen Lücke haargenau definierte. Beim Porträtieren Dimpfels legte der Bildhauer fast genauso viel Wert auf die Wiedergabe von Details. In dieser Hinsicht bemerkenswert sind die Pockennarben, die durch winzige Vertiefungen auf der Oberfläche der ansonsten glatten Wangen wiedergegeben sind. Dennoch wirkt das Bildnis des Hamburger Kaufmanns insgesamt weniger steif als die Brühlsche Büste, die fast zehn Jahre früher entstand: Der Detailreichtum ist zugunsten einer minimalistischen Darstellung zurückgenommen. Auch die Komposition wirkt ausgeglichener durch den Umhang, der um die Schultern des Dargestellten gewickelt ist, anstatt die Büste wie im Windzug zu umhüllen. Das Kompositionsschema der Dimpfel-Statuette übernahm Lücke mit einigen Abweichungen für eine weitere Plastik: Die Büste des Hamburger Senators David Doorman (1676–1750), die eine ähnliche Basis aufweist, entstand wohl ebenfalls 1747.[4] Der kleine, sich nach oben verjüngende Sockel aus gedrechseltem Holz findet sich schon bei früheren Werken des Bildhauers, beispielsweise bei den zwei Charakterdarstellungen aus der Berliner Skulpturensammlung, die jeweils eine junge, lächelnde Frau mit Haube und einen grimassierenden



Abb. 1: Johann Christoph Ludwig Lücke, *Bildnisbüste des Hamburger Kaufmanns Johann Hinrich Dimpfel*, Hamburg, 1747, signiert und datiert *LC* [legiert] *Lück. 1747*, Elfenbein, originaler Holzsockel, Höhe 11,5 cm (mit Sockel 24 cm), München, Kunstkammer Georg Laue.

Mann mit Schlapphut in Gestalt zweier Büsten zeigen.[5] Bei Dimpfels und Doormanns Büsten fügte Lücke jedoch dem kleinen gedrechselten Sockel eine quadratische Basis hinzu, die den kleinformatigen Elfenbeinplastiken mehr Präsenz verleiht.

Selbstbewusst und auf augenfällige Weise signierte Lücke sein Werk: Dimpfels Büste trägt auf der Rückseite beiderseits des mittleren Stegs die gut leserliche Inschrift *LC* [legiert] *Lück. 1747* (Abb. 4). Einige Jahre später signierte der Bildhauer gerne mit dem Adelsprädikat. Dabei ist bis heute unklar, ob er je geadelt wurde;[6] aber Herr „von" Lücke war mit Recht stolz auf seine bisherigen Leistungen und Kontakte. Er hatte um die Mitte des 18. Jahrhunderts schon für die bedeutendsten Höfe und Persönlichkeiten seiner Zeit gearbeitet: zuerst in Sachsen, später in England und sogar wahrscheinlich in Russland. 1742 feierte ihn ein überschwängliches Gedicht in der Zeitschrift *Das Sächsische Curiositäten Cabinett* mit den Worten: *Deine Kunst, geprießner Lücke, braucht der Tichter Wort-Schmuck nicht, / Weil ihr ächt und edles Wesen selbst von ihrem Werthe spricht: / Dreßden, London, Petersburg rühmen deine Meister Stücken.*[7] Dieser Ruhm führte offenbar zu verlockenden Angeboten: 1750 wurde Lücke als *Ober-Modell-Meister und Inventions-Meister* der kaiserlichen Porzellanmanufaktur nach Wien berufen. 1752 erhielt er den Posten eines *Ober-Kunst-Cämmerier* am dänischen Hof in Kopenhagen. Letztlich aber blieb Lücke zeit seines Lebens ein Wanderkünstler, der von fürstlichen Höfen zu reichen Handelsstädten zog. Dabei war er ein hoch angesehener Bildhauer, der für seine Kunstwerke entsprechend hohe Gagen forderte.[8] Als er 1747 nach Hamburg kam, war Lücke bereits berühmt; es ist also kein Zufall, dass ein einflussreicher Mann wie David Doormann, Oberalter und Senator, sich von ihm porträtieren ließ. Eine ebenso bedeutende, wenngleich jüngere Persönlichkeit begegnete dem Künstler in Johann Hinrich Dimpfel.

Johann Hinrich Dimpfel wurde 1717 als Sohn von Johann Albrecht II (1673–1733) in Hamburg geboren. Letzterer hatte zu Beginn des 18. Jahrhunderts das Handelskontor der Familie Dimpfel im *Fondaco dei Tedeschi* in Venedig betreut.[9] Als Händler trat Johann Hinrich sichtlich erfolgreich in die Fußstapfen seines Vaters und konnte bereits 1741 in Burg Esche, dem heutigen Borgesch im Hamburger Stadtteil Sankt Georg, ein Anwesen erwerben, das aus einem großzügigen Garten, mehreren Gebäuden und einem Wohnhaus bestand.[10] In dem Garten von Burg Esche empfing der junge Kaufmann einzelne Gäste sowie ganze Gesellschaften.[11] 1745 vermählte er sich mit der Tochter eines lokalen Kaufmanns, Catharina Margaretha Moller (1724–1773), und erlangte dadurch den Status eines Hamburger Bürgers. In der Folge gelang es Dimpfel, sich als einflussreicher und angesehener Handelsmann zu profilieren, der zahlreiche Ehrenämter bekleidete: 1749 wurde er Provisor am Gasthaus, 1753 Kriegskommissar, 1756 Admiralitätszollbürger, 1758 Fortifikationsbürger, 1759 Kommerzdeputierter, 1761 Provisor des Hiobshospitals, 1762 Jurat an der Jakobikirche, 1764 Admiralitätsbürger und Bancobürger (d.h. Mitglied des Collegiums oder Aufsichtsrates der Hamburger Bank) und 1767 sogar Präses des Collegiums der Hamburger Bank. Allerdings sollte das Glück des Kaufmanns mit einem Male zerschlagen werden: 1770 verlor Dimpfel sein großes Vermögen aufgrund von riskanten Spekulationen, auf die er sich mit seinem Schwiegersohn Johann Martin von Winthem (1738–1789) eingelassen hatte. Um sich eine neue Existenz zu schaffen, übernahm er wenig später den Verlag der *Kaiserlich-privilegirten Hamburgischen Neuen Zeitung* und der *Hamburger Adress-Comptoir-Nachrichten*, die er bis zu seinem Tod 1789 herausgab.[12]



Abb. 3: Johann Christoph Ludwig Lücke, *Bildnisbüste des Heinrich Graf von Brühl*, Dresden, 1738, Elfenbein, ehemals Berlin, Deutsches Museum, Inv. Nr. 8481 (Kriegsverlust).

Dieses letzte Betätigungsfeld deutet darauf hin, dass Dimpfel durchaus an dem geistigen und literarischen Geschehen seiner Zeit beteiligt war. Abgesehen von seiner publizistischen Tätigkeit war er auch mit dem wichtigsten deutschsprachigen Dichter des 18. Jahrhunderts verwandt: mit Friedrich Gottfried Klopstock (1724–1803), dessen *Messias* die literarische Bewegung des Sturm und Drangs einleitete. Ein alter Klebezettel mit handschriftlicher Notiz unter dem Sockel von Dimpfels Elfenbeinbüste macht auf die familiäre Beziehung zwischen Kaufmann und Dichter aufmerksam. Dort ist

zu lesen: *Johann Heinrich Dimpfel geb 8. Januar* [1717] *gest*[orben] [16. September] [1]*789 Vater d. zweiten Frau des Dichters Klopstock*. Dimpfels zweite Tochter, Johanna Elisabeth (1747–1821), hatte 1791 den hochbetagten Poeten geheiratet, nachdem ihr erster Ehemann, Johann Martin von Winthem (1738–1789), zwei Jahre zuvor gestorben war.

Dimpfel war aber nicht nur der Schwiegervater Klopstocks, sondern auch sein Schwager oder besser gesagt sein Schwippschwager: Die jüngste Schwester seiner Frau, Margaretha (Meta) Moller, war Klopstocks erste Gemahlin. Aufgrund dieser engen Verbindung wird Dimpfel in der Korrespondenz des Dichters seit den 1750er Jahren immer wieder erwähnt. Klopstock war meistens bei seinem Schwager zu Gast, wenn er sich in Hamburg aufhielt,[13] aber ab und zu reiste er auch in seiner Begleitung.[14] Nach dem frühzeitigen Tod seiner ersten Frau im Jahre 1758 verkehrte er noch häufiger im Kreise der Familie Dimpfel, wo er großen Einfluss auf die Erziehung der Kinder ausübte. Gleichzeitig vertraute er dem Händler die Ausbildung seines jungen Bruders, Victor Ludwig Christian Klopstock (1744–1811), an, der im Spätsommer 1758 eine Kaufmannslehre bei Dimpfel begann.[15] Victor Ludwig Christian hatte offenbar an Dimpfels Pleite von 1770 Anteil, denn über ihn wird 1783 noch berichtet, er sei *vorher in der Handlung verunglückt* […] *und* [habe] *einen Bankerott fabriziert*.[16] Trotzdem begleitete Klopstocks Bruder Dimpfel auf seine neue berufliche Laufbahn ins Verlagswesen und übernahm nach dessen Tod die Direktion der *Kaiserlich-privilegirten Hamburgischen Neuen Zeitung*.[17]

Als Lücke Dimpfel im Jahre 1747 porträtierte, war der junge Unternehmer am Anfang seiner beruflichen und geistigen Laufbahn: Er hatte zwei Jahren zuvor geheiratet und war gleichzeitig Hamburger Bürger geworden; seine zweite Tochter, die zukünftige Frau Klopstocks, war gerade erst geboren; seine berufliche Zukunft kündigte sich günstig an, und von dem wirtschaftlichen Nieder-



Abb. 4: Johann Christoph Ludwig Lücke, *Bildnisbüste des Hamburger Kaufmanns Johann Hinrich Dimpfel*, Ansicht der Rückseite mit Signatur und Datierung, wie Abb. 1.



Abb. 5: Joseph Arnold, *Die Kunstkammer der Regensburger Großeisenhändlerfamilie Dimpfel*, Ulm, datiert 1668, Deckfarbe mit Goldhöhung auf Pergament, Ulm, Ulmer Museum, Inv. Nr. 1952.2611.

gang der späten Jahre war noch nichts zu ahnen. Es ist bemerkenswert, dass er damals schon einen der bedeutenden Bildhauer seiner Zeit mit der Anfertigung einer Elfenbeinbüste beauftragte, die aufgrund ihrer geringen Größe und Kostbarkeit als typisches Sammlungsobjekt gelten musste. Wollte Dimpfel etwa eine eigene Kunstsammlung aufbauen? Man kann zumindest annehmen, dass ihm dieser Gedanke vorschwebte. Denn er stammte selbst aus einer berühmten Sammlerfamilie. Sein Großvater, Johann Albrecht I Dimpfel (1639–1692), Bürger und Kaufmann in Regensburg, hatte eine Kunst- und Wunderkammer begründet, die heute noch in nahezu jeder Abhandlung über bürgerliche Sammelkultur des 17. Jahrhunderts besprochen und abgebildet wird. Die Regensburger Kunst- und Wunderkammer der Familie Dimpfel ist nämlich einer der wenigen Sammlungsräume, von dem sich ein visuelles Zeugnis erhalten hat: ein 1668 datiertes Gemälde des Ulmer Malers Joseph Arnold (Abb. 5). Darauf sind neben den typischen Kunstkammerobjekten (kleine Kabinettschränke, Globen, Figurenuhren, Porzellangefäße, Muscheln, Goldschmiedearbeiten, Gemälde etc.) auch Kanonen unterschiedlicher Größe und eine Rüstung dargestellt. Diese eher ungewöhnlichen Exponate verweisen den Betrachter auf die Regensburger Eisenwarenhandlung, die Johann Albrecht I Dimpfel im Jahre 1663 gegründet hatte und mit der er seinen Einfluss in der Stadt Regensburg verstärkte.[18] Die Liebe zur Kunst und die Sammelleidenschaft galten eben in bürgerlichen wie in fürstlichen Kreisen als Mittel zur Begründung von Einfluss und Macht. Mit dem Vorbild seines Großvaters vor Augen, dürfte Johann Hinrich Dimpfel bestrebt gewesen sein, sich als Kunstliebhaber und -sammler zu betätigen. Hinzu kam die Tatsache, dass er in Hamburg wohnte, wo sich seit der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine ausgeprägte bürgerliche Sammelkultur etabliert hatte. Zu den wichtigsten Protagonisten der Hamburger

Sammlerszene zählte der vermögende und einflussreiche Dichter Barthold Hinrich Brockes, der als Zeichen seiner gehobenen gesellschaftlichen Stellung Gemälde und Zeichnungen sammelte.[19] Die Sammlung Brockes wird Dimpfel mit Sicherheit gekannt haben, nicht nur weil der Kaufmann und zukünftige Verleger sich besonders für zeitgenössische Literatur interessierte, sondern auch weil Brockes' Sammlung in einer aufsehenerregenden Auktion 1747 versteigert wurde – just in dem Jahr, als Dimpfel seine Elfenbeinbüste bei Lücke beauftragte. Wie in Holland um 1650 war der Kunstsammler in Hamburg um die Mitte des 18. Jahrhunderts zu einer zentralen Figur der Oberschicht geworden: Er war Teil jener kleinen, aber einflussreichen Gruppe von Händlern, Räten und Gelehrten, die das städtische Gemeinwesen oligarchisch regierte und verwaltete.[20] Zweifelsohne wollte auch Johann Hinrich Dimpfel zu dieser Gruppe gehören. Dieser Wunsch spielte ganz sicher eine Rolle bei der Entstehung der kostbaren Elfenbeinbüste.

Ob Dimpfel je ein anderes Kunstwerk beauftragte oder erwarb, ist nicht überliefert. Sicher ist nur, dass Lückes Bildnisbüste bis zuletzt ihren Zweck als Mittel sozialer Distinktion erfüllte. Nach dem Tod des Porträtierten kam die Statuette in den Besitz seiner Enkel (der Kinder von Johanna Elisabeth und Johann Martin von Winthem) und verblieb in der Familie von Winthem, bis die letzten Nachfahren, Ernst Winthem und seine Schwester, sie 1903 an ihren entfernten Verwandten Carl Arthur Dimpfel schenkten, der ebenfalls von Johann Hinrich Dimpfel abstammte.[21] Dem *Elfenbeinmann*[22] brachte der neue Besitzer besondere Sorgfalt und Verehrung entgegen. So berichtete Rudolf Dimpfel, der Sohn von Carl Arthur Dimpfel, im Jahre 1933: *Mein Vater freute sich riesig und stellte die Büste auf seinen Schreibtisch im Wohnzimmer, doch ist immer, wenn irgend welche politische Gefahr war oder wenn wir in die Sommerfrische reisten, die Büste vorher auf die Bank oder in den Geldschrank gekommen, was ich fortgesetzt habe.*[23] Wie wichtig die Elfenbeinbüste für das Ansehen der Familie Dimpfel in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts war, zeigt sich daran, dass sie zweimal im Zusammenhang mit der Familiengeschichte veröffentlicht wurde.[24] Um das Verdienst seiner Vorfahren als Kunst- und Literaturliebhaber zu verkünden, ließ Carl Arthur Dimpfel sogar mehrere Gipsabgüsse der Büste herstellen. Ein Exemplar schenkte er an das Klopstock-Museum in Quedlinburg und ein weiteres an das Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg. Letzteres hatte bislang die Rezeption der Elfenbeinbüste in Kunsthistorikerkreisen gesichert. Betrachtet man nun das wiederentdeckte Original, so offenbart sich nicht nur die ganze Kunstfertigkeit des begnadeten Elfenbeinplastikers Johann Christoph Ludwig Lücke, sondern auch die facettenreiche Lebens- und Familiengeschichte des Hamburger Kaufmanns Johann Hinrich Dimpfel, dessen Kunstverstand sein Nachleben in Gestalt einer kleinen, kostbaren Elfenbeinbüste sicherte.

[1] Rasmussen 1977, 574, Kat. Nr. 249.
[2] Dimpfel 1914; Deutsches Geschlechterbuch 1929.
[3] Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, ohne Inventarnummer, vgl. Rasmussen 1977, 574, Kat. Nr. 249.
[4] Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, Inv. Nr. 1977.41, vgl. Rasmussen 1977, 575, Kat. Nr. 250.
[5] Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Inv. Nr. 15/73 (Frau) und 17/73 (Mann), zur Datierung dieser Werke vor der Dimpfel-Statuette, vgl. Theuerkauff 1981, 28; Theuerkauff 1986, 198–204, Kat. Nr. 53–54.
[6] Theuerkauff 1982, 21.
[7] Zitiert aus Theuerkauff 1981, 34.
[8] Als Obermodellmeister der kaiserlichen Manufaktur stand Lücke ein jährliches Gehalt von 1.500 Gulden zu – im Unterschied zu dem Modelleur Niedermayer, der nur 600 Gulden erhielt, vgl. Theuerkauff 1982, 21.
[9] Zur Biographie von Dimpfel, siehe Dimpfel 1914, Dimpfel 1938 und Deutsches Geschlechterbuch 1929.
[10] Klopstock 1985, 317, Erläuterungen zu Brief Nr. 46, Zeile 4.
[11] Klopstock 2003, 59, Brief Nr. 53, Zeile 7; 92–93, Brief Nr. 73, Zeilen 15–16; 137, Brief Nr. 111, Zeilen 7–8.
[12] Böning 2002, 99.
[13] Klopstock 1985, 228, Brief Nr. 181, Zeile 17; 77, Brief Nr. 53, Zeile 71; 87, Brief Nr. 63, Zeile 21.
[14] Klopstock 2003, 13, Brief Nr. 18, Zeilen 7–9.
[15] Klopstock 1985, 94, Brief Nr. 77, Zeile 318.
[16] Zitiert aus Böning 2002, 100.
[17] Böning 2002, 100.
[18] Dimpfel 1938, 16–17.
[19] Ketelsen 1997, 156–158.
[20] Ketelsen 1997, 157–158.
[21] Dimpfel 1933, 25.
[22] So wurde die Büste in der Familie genannt, Dimpfel 1933, 25.
[23] Zitiert aus Dimpfel 1933, 2.
[24] Dimpfel 1914; Deutsches Geschlechterbuch 1929.

Photonachweis:
1, 2, 4: Kunstkammer Georg Laue, München
3: Repro aus Kat. Berlin 1939, 99
5: Ulmer Museum, Ulm